

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

Санкт-Петербургский государственный университет

Основная образовательная программа «Свободные искусства и науки»

Калеченкова Надежда Михайловна

Границы исторического жанра в творчестве Ричарда Бонингтона

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
035300/50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Профиль подготовки «История искусства»

Научный руководитель:

Чернышева Мария Александровна,
кандидат искусствоведения,
доц. каф. междисциплинарных исследований
и практик в области искусств

Санкт-Петербург
2017

Оглавление

Введение	2
Глава 1. Художник по имени Ричард Бонингтон	6
Раздел 1. От пейзажа к повествованию	6
Раздел 2. Работы Бонингтона на историческую тематику	12
Глава 2. История и живопись	17
Раздел 1. «Genre historique» и «genre anecdotique»	17
Раздел 2. История и «история».....	20
Глава 3. История и литература	24
Раздел 1. Историческое сознание и историография во Франции начала XIX века.....	24
Раздел 2. Исторический роман и Вальтер Скотт.....	28
Глава 4. Иллюстрация и «расширенный» исторический жанр в работах Бонингтона	32
Заключение	37
Библиография	40
Приложения	41

Введение

Из того достаточно немногочисленного количества людей, которые имеют какое-либо представление о Ричарде Бонингтоне, большинство знают его исключительно как пейзажиста. Исторические же композиции Бонингтона обычно остаются в стороне от внимания – как общественности, так и части искусствоведов. Подобное малоизвестное состояние можно понять: единственная его крупная работа маслом на историческую тему провалилась на Салоне, а по монументальности его затмевает Делакруа. Кроме всего прочего, он умер очень рано, в возрасте 25 лет, что не могло не сказаться на его известности. Однако это не отменяет тот факт, что Бонингтон был весьма популярен среди современников и оставил после себя значительное количество работ.

Родившись в самом начале XIX столетия, к двадцати годам Бонингтон оказался посреди расцветающего во Франции романтизма и был охвачен широко распространённым увлечением историческим прошлым. Под влиянием этого же внезапно развившегося интереса возникает «genre anecdotique», а вслед за ним и «genre historique» - новые явления в мире искусства, предлагавшие желавшей личных подробностей публике новый взгляд на историю. Бонингтон, чей выбор сюжетов часто во многом зависел в первую очередь от его литературных интересов, так или иначе оказался вовлечён в этом ориентированном на историю направлении через исторические романы, которые с 1822 г. на следующие три десятилетия вошли во Франции в большую моду. Итогом этого вовлечения стало определённое число произведений исторического характера, чья жанровая принадлежность при первом на них взгляде может оставить критически настроенного зрителя в некотором замешательстве. Как следствие, возникает необходимость изучения данных произведений и культурного контекста, в котором они были созданы, с целью уточнения жанра, к которому они могли бы принадлежать.

Хотя на сегодняшний день Бонингтон уступает многим другим художникам начала XIX века по степени изученности, нельзя сказать, что предмет его творчества совершенно не исследован. Он получил свою долю внимания от нескольких биографов, но большая часть из них посвятила ему от силы по несколько страниц в работах, посвященных иным предметам. Гораздо более существенную работу проделал зарубежный искусствовед П. Нун, достигший в своей монографии «Richard Parkes Bonington: 'On the Pleasure of Painting'» значительных биографических, каталогических и аналитических результатов. Другая, чуть менее массивная, но также очень подробная монография принадлежит авторству М. Кормака, который рассматривает жизнь Бонингтона поэтапно. Свой вклад в исследование творчества Бонингтона сделала и М. Поинтон, в чьей статье обзревается некоторые из исторических работ Бонингтона с упором на содержащийся в них тонкий сарказм в адрес отдельных представителей французского королевского рода. Научных источников о Бонингтоне на русском языке, кроме кратких статей общего характера в энциклопедических собраниях на подобие Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, в ходе данного исследования обнаружено не было.

Кроме вышеупомянутых, при написании данной работы было использовано некоторое количество научных статей и одна монография, которые не посвящены собственно Бонингтону, но зато проливают свет на культурный контекст того периода, когда создавались рассматриваемые в данной работе произведения. Монография, упомянутая выше, является трудом С. Бэнна «The Clothing of Clio», значительная часть которого посвящена особенностям восприятия, а также описания и иллюстрирования истории во Франции начала XIX века; анализ первичных источников, произведённый Бэнном, вносит ясность в то, чем историография XIX века отличалась от более ранней, и какой характер носили некоторые из прочитанных Бонингтоном книг. Кроме этого, в данной работе цитируются и

две его статьи: одна из них, «Questions of Genre in Early Nineteenth-Century French Painting», рассматривает полемику вокруг исторической живописи и критериев, отделявших её от остальных жанров в системе иерархии жанров, которая была принята в академической живописи Франции. Вторая его статья, «Paul Delaroche's Early Work in the Context of English History Painting», аргументирует существование и роль преемственности между работами Поля Делароша и английской исторической живописью.

Из прочих существенных для данного исследования источников можно заметить статью М.-К. Шардоннэ «Historicism and 'Heritage' in the Louvre, 1820-40: From the Musée Charles X to the Galerie D'Apollo», в которой приводится ценное для данной работы изложение и анализ некоторых критических отзывов 1830-х годов, в определённой степени проявляющих характеристики исторического жанра в понимании его современников. Статья Б. С. Райт под названием «Scott's Historical Novels and French Historical Painting» позволяет оценить степень популярности Вальтера Скотта во Франции в 1820-х – 1830-х годах, а также трактовку сюжетов его романов французскими художниками этого периода. Наконец, статья Е. П. Даргана «Scott and the French Romantics» предлагает подробный обзор восприятия Скотта во Франции в период его популярности, а также анализ трудов некоторых из его французских подражателей и исторического романа начала XIX века в целом.

С целью обозначить границы исторического жанра в творчестве Ричарда Бонингтона, в данной работе, во-первых, будут рассмотрены в контексте его жизненного пути некоторые из его работ на тему французской истории; затем будет совершена попытка дать определение историческому жанру и сопоставить специфику его повествовательности с повествовательностью в исторической живописи. После этого будут рассмотрены характерные черты французской историографии начала XIX века, её взаимосвязь с историческим романом, и роль обоих в формировании

сюжетной базы исторического жанра; последняя же глава будет посвящена обсуждению своеобразия иллюстрации к историческому роману, а также пересмотру части списка работ Бонингтона, рассмотренных в первой главе, и его дополнению с учётом выявленных в ходе исследования особенностей исторического жанра и его литературных источников.

Глава 1. Художник по имени Ричард Бонингтон

Раздел 1. От пейзажа к повествованию

Уроженец Англии, Ричард Паркс Бонингтон (1802-1828), сын переметнувшего в предприниматели тюремщика и рисовальщика Ричарда Бонингтона и учительницы курсов для девушек Элеоноры Паркс, по неизвестным причинам унаследовавший обе фамилии, провёл первые пятнадцать лет своей жизни, с 1802 по 1817 года, в пригороде тихого английского городка Ноттингхэм под названием Арнольд, в самом центре острова и значительной удалённости от увлёкшего его позднее побережья. Лишь в 1817 году, когда он вместе с родителями, убежавшими от охватившей страну экономической стагнации, оказался во французском портовом городе Кале, он получил возможность заняться прибрежными пейзажами, принесшими ему впоследствии немалую популярность среди современников и ставших его «визитной карточкой». Пока Бонингтон-старший пытался наладить производство кружева, Бонингтон-младший учился акварели у Луи Франсиа, который, прожив в Лондон более двадцати лет и лишь недавно вернувшись на родину, был хорошо знаком с английской акварельной техникой в принципе и с работами Тёрнера и Констебля в частности.¹ Среди биографов^{2,3} популярен анекдот о том, как Франсиа с помощью своего богатого знакомого отправил Бонингтона, тогда ещё подростка пятнадцати или шестнадцати лет, в Париж, чтобы тот мог продолжить обучение искусству и встретиться с молодым Делакруа.⁴

Правдив данный анекдот или нет, к 1818 году Бонингтон жил в Париже, делая в Лувре, как свидетельствуют воспоминания одного из его

¹ Noon P. Richard Parkes Bonington: 'On the Pleasure of Painting'. New Haven: Yale University Press, 1991. P. 15.

² Cordingley D. Marine Painting in England 1700-1900. New York: Clarkson N Potter, 1973. P. 132

³ Sweet F. A. Richard Parkes Bonington // Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951). September – October 1940. Vol. 34. No. 5. P. 75

⁴ Эта история на данный момент не подтверждается найденными источниками, а Делакруа, по свидетельствам одного из рассмотренных авторов (Noon P. Richard Parkes Bonington. P. 16.), познакомился с Бонингтоном в Лувре, по чистой случайности.

друзей,⁵ художника Джеймса Робертса, акварельные копии работ Герарда Дау и, возможно, других голландцев, под руководством своего отца.⁶ Вскоре, по совету того же Робертса, он поступает в ателье барона Гро, ученика Давида и невольного продолжателя его традиций академической живописи, но при этом проявляет очень мало интереса к классике как к предмету: Бонингтон рисует эскизы по работам признанных художников-академистов и классических скульптурных композиций, но продолжает создавать акварельные пейзажи, которые становятся предметом восхищения у однокурсников; читает не классическую литературу, а ранние произведения французской художественной литературы эпохи возрождения рыцарства, такие как «Жерар из Невера» (ориг. фр. «Gerard de Nevers», XIII в.) и «Ланселот-Грааль» (ориг. фр. «Lancelot du Lac», предп. XIII в.), или французских историков XIII-XIV веков – Фруассара, Молине, де Монстреле и пр.⁷ Можно заключить, что больше собственно исторических фактов, точность которых обладала далеко не главным приоритетом для историков той эпохи по сравнению с морально-поучающей и иллюстративной стороной повествования⁸, Бонингтона уже тогда занимало Позднее Средневековье во Франции, с его рыцарскими идеалами, романтикой и архаической лексикой, тем самым включая его в ряды прочих романтиков XIX века.

Здесь можно поспорить о том, что делает художника романтиком в узком смысле слова — должен ли он сознательно причислять себя к

⁵ «И юный Бонингтон, которому было на тот момент около пятнадцати лет, немедленно принялся за работу и создал акварельную копию небольшой картины Герарда Дау, изображение голландской женщины в окне, держащей мёртвого петуха — на эту картину, я полагаю, ему указал отец, так как я очень сомневаюсь, что на такой ранний момент собственный выбор Бонингтона пал бы на картину этого мастера» («So young Bonington, who was at that time about 15 years old set immediately to work and copied in watercolor a small picture which I remember such to have been by Gerard Dou, a Dutch woman at a window holding a dead cock — this picture I suppose was pointed out to him by his father as I doubt much even at that early period his natural choice would have hit upon a picture of that master») — Roberts J. / Цит. по: Noon P. Richard Parkes Bonington. P. 18.

⁶ Основную массу работ Дау представляют собой жанровые картины, многие из них небольшого размера (в пределах 40х40 см), что могло сыграть свою роль в формировании стиля Бонингтона в дальнейшем, однако в других отношениях визуальное сходство между произведениями этих двух художников незначительно.

⁷ Noon P. Richard Parkes Bonington. P. 21.

⁸ Nichols S. G., Jr. Discourse in Froissart's *Chroniques*. // *Speculum*. Chicago : The University of Chicago Press, 1964. Vol. 39. No. 2. P. 279.

романтизму как явлению, если и не ассоциируя свою деятельность с тем или иным названием, то хотя бы с характерными тенденциями культуры, или же любой художник первой половины XIX века в той или иной мере бессознательно является представителем романтизма. Современные искусствоведы могут смотреть с высоты научного прогресса на XIX век и по критериям, сформированным задолго после самого романтизма, основываясь на всём спектре известных работ, судить, хотя и с неизбежным оттенком сомнения, стоит ли называть того или иного художника романтиком или нет, или же, если точнее, сколько в этом художнике романтизма. С точки зрения современников вопрос, пожалуй, чуть более сложен: ещё не сформировалась историческая перспектива, которая позволила бы прибегать к обобщению, и сам термин «романтический», в западной традиции отличающийся заглавной буквой «Р», вошёл в обиход не раньше 1830 г., если вовсе не 1860-х⁹ - до него слово «романтический» использовалось исключительно с прописной буквы и означало всё «экзотическое, далёкое во времени или пространстве, странное, сказочное, экстравагантное, невероятное, нереалистичное»¹⁰. Этим определениями можно отказать в уместности, сказав, что они относятся лишь к литературе (что было бы по крайней мере отчасти несправедливым заявлением – «экзотическое» нашло своё отражение в ориентализме, который вырос в популярности в связи с завоеваниями Наполеона), но к салону 1864 г. Бодлером было написано вступление, озаглавленное «Что такое романтизм?» (ориг. фр. “Qu’est-ce que le romatisme?”).

Для Бодлера романтизм заключался «не в выборе сюжета, не в точной истине, но в манере чувствовать»^{11,12}, в современном искусстве, то есть интимности, духовности, цвете, и стремлении к бесконечному. Конечно, Бодлер – не современник Бонингтона, но он пишет непосредственно о

⁹ Christie W. Coleridge, Austen, and the Two Romanticisms // Christie W. The Two romanticisms and other essays. Sydney University Press, 2016. P. 9.

¹⁰ Ibid. P. 2.

¹¹ Здесь и в дальнейшем при ссылке на источники на иностранном языке перевод мой. – Н.К.

¹² Baudelaire C. Salon de 1846 // Œuvres complètes de Charles Baudelaire / Édité par Michel Lévy frères. Paris, 1868. Vol. II. P. 85.

современном себе искусстве, особо отмечая роль цвета в изображении, к тому же обращаясь за примером к творчеству Рембрандта. Это позволяет полагать, что критерии Бодлера не настолько эксклюзивны для его непосредственной современности, чтобы быть неприменимыми к Бонингтону, в работах которого, как будет показано чуть дальше, можно найти и близкий по силе к Рембрандтовскому колорит, и воплощение с помощью него в жизнь тех мечтаний, которые, как считает Бодлер, поглощают умы жителей севера Европы – Англии, Фландрии, отчасти Франции, - среди чьих «серых горизонтов»¹³ зародился романтизм.

Бонингтон ненадолго задержался в студии Гро – в сентябре 1821 года среди учеников он уже не числился. Как полагает П. Нун, автор одной из монографий по Бонингтону, причиной разрыва оказался диссонанс ценностей учителя и ученика, так и не научившегося ценить академический, подражательный стиль¹⁴, и, оказавшись на свободе, Бонингтон отправляется в турне по Нормандии. Целью поездки было создание эскизов и набросков, большей частью пейзажных и архитектурных, но время от времени включавших в себя и фигуры людей – обычных крестьян и рабочих французской глубинки. В этот период (конец 1821 – начало 1822 г.) вместе с монохромными набросками Бонингтоном создавались акварельные композиции смешанного типа (илл. 1, 2), которые сложно однозначно определить как пейзажи или жанровые произведения: для французского или английского пейзажа того времени (илл. 3) они чересчур предметны, для жанровой картины – недостаточно сюжетны; масштаб фигур также занимает промежуточное положение между пейзажной удалённостью и жанровой вовлечённостью в человеческую деятельность.

К 1823 году два акварельных пейзажа, выполненные Бонингтоном либо во время его турне, либо позднее в студии на основе эскизов, были выставлены им в Салоне 1822 г., и помирившийся с Гро Бонингтон обрёл

¹³ Ibid. P. 86.

¹⁴ Noon P. Richard Parkes Bonington. P. 22.

большую популярность у издателей и частных коллекционеров, в основном благодаря своим акварельным работам¹⁵. Некоторые зарисовки произведений средневековой французской архитектуры, созданные им на его первом и втором путешествиях по Франции, в 1824 году были в виде гравюр включены в один из томов «Живописных и романтических путешествий по древней Франции» (ориг. фр. «*Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*»). Данное издание предлагало читателям своего «погружение в историю» того или иного французского города, который мог бы гордиться историческими достопримечательностями, при помощи подробного историко-архитектурного обзора и значительного количества – нескольких десятков в каждом томе – иллюстраций. Судя по количеству томов, опубликованных с 1820 по 1878 года (всего 24, включая индекс), оно пользовалось достаточной популярностью, чтобы оправдать более полувека выпуска.

Всерьёз за композиции, главным предметом которых являются человеческие фигуры, Бонингтон принялся не раньше 1825 года, летом которого он, в компании одного из своих друзей-художников, посетил Лондон. Кроме мраморов Элгина и ранней фламандской живописи в Британском музее, Бонингтон ознакомился со знаменитой коллекцией средневековых доспехов Сэмюэла Мейрика и с надгробиями в Вестминстерском аббатстве; сохранилось существенное количество набросков с данных экскурсий, которые служат своего рода показателем того, в каком направлении поворачивался компас интересов художника. Чуть позднее, предположительно зимой 1826 – весной 1827 гг., судя по стилистическому сходству¹⁶, он перенёс эти наброски на следующий уровень: он пишет одну из первых своих станковых картин, в которых главное место занимает фигурная композиция, хотя и ещё не историческая в строгом смысле слова – полотно размером 46,5 на 38 см. под названием

¹⁵ Ibid. P. 24.

¹⁶ Ibid. P. 230.

«Рыцарь и паж» (илл. 4), вероятно, представляющее собой иллюстрацию к пьесе Гёте «Готфрид фон Берлихинген» (1773), если верить композиционному сходству с одним из акварельных эскизов того же периода (илл. 5)¹⁷.

С определённой точки зрения «Рыцаря» можно считать незаконченным, как описал его Делакруа в своём завещании¹⁸: не закончен орнамент на гобелене, и меч в руках рыцаря неестественным образом растворяется в складках его юбки от рукояти примерно до середины клинка. Даже для обычно достаточно свободного стиля Бонингтона в обращении с масляными красками в работах такого рода подобная лёгкость нехарактерна. Дело осложняется тем, что блики и зазоры на доспехах рыцаря прописаны очень тонко, но при этом ни пальцы придерживающей меч руки, ни черты лица не обнаруживают той же резкости, даже учитывая тот факт, что Бонингтон редко когда прописывал лица с такой же точностью и дотошным вниманием к фактуре, с каким он подходил к одежде персонажей; в результате их лица приобретали несколько «кукольный» вид, хотя и нередко оказывались весьма выразительными, несмотря на эти особенности стиля. Предмет изображения также можно поставить под сомнение: сам Бонингтон, по всей видимости, не удосужился зафиксировать название для потомков, если оно имело место быть, что само по себе не очень удивительно для незавершённого произведения, а в завещании Делакруа оно фигурировало только как «Паж и шевалье»¹⁹. Даже если изображённый рыцарь и вправду представляет собой Готфрида фон Берлихингена, остаётся вопрос, изображён ли Готфрид здесь как персонаж литературный, принадлежащий произведению Гёте, или же как исторический? Интерес Бонингтона к творчеству Гёте подтверждает предполагаемое существование его

¹⁷ Из более ранних станковых произведений можно упомянуть также работу «Анна Пейдж и Слендер» (1825), иллюстрацию к комедии Шекспира «Виндзорские насмешницы» (1602), а также «Дон Кихот в своём кабинете» (1825-1826).

¹⁸ Noon P. Richard Parkes Bonington. P. 230.

¹⁹ Ibid.

иллюстрации к Фаусту²⁰, но практически полное отсутствие действия на картине значительно усложняет поиск соответствующей сцены пьесы, и сделать окончательный вывод на основе известной информации на данный момент представляется невозможным.

Надо сказать, что собственно фигурными композициями, хоть и не в масле, Бонингтон начал заниматься ещё в 1821 году, во время учёбы в студии Гро. Как рассказывает Робертс, «Бонингтон стал создавать маленькие исторические рисунки и виньетки на сюжеты из романов Вальтера Скотта»²¹, не запрашивая за них высокую цену и легко находя покупателей на популярные в то время темы. Рисунки были и вправду маленькими: один из сохранившихся экземпляров, «Беседа Елизаветы I с графами Лестер и Суффолк» (илл. 6), иллюстрация к роману «Кенилворт», обладает размерами 10х7,9 см. и выполнен в технике коричневой отмывки по карандашу. Нун²² и Кормак²³ соглашаются в том, что продажа таких виньеток, вкупе с акварельными пейзажами, также выставлявшимися Бонингтоном на продажу, позволила ему собрать достаточно средств для его первой поездки по Нормандии. Из этого следует, что подобные «Беседе Елизаветы» сценки, вероятно, создавались им с достаточной регулярностью, чтобы как следует познакомиться с данным видом изображения. Впоследствии, когда Бонингтон станет воспроизводить эти сюжеты на холсте, он всё равно не откажется ни от графических медиумов вроде акварели, ни от пейзажей и прибрежных сцен, принесших ему его известность.

Раздел 2. Работы Бонингтона на историческую тематику

Из «серьёзных», станковых работ у Бонингтона есть несколько, которые можно ориентировочно причислить к историческому жанру, выбирая по принципу реальности персонажей. Среди этих работ – сцены из

²⁰ Ibid.

²¹ Цит. по: Ibid. P. 86.

²² Ibid. P. 22.

²³ Cormack M. Bonington. Cambridge University Press, 1989. P. 32.

жизни правителей Франции XVI – XVII вв., созданные в последние несколько лет жизни художника, с 1826 по 1828 года. Как и некоторые из своих современников, Бонингтон изображал не значительные исторические события, вроде подписания мирного договора или коронации, а эпизоды более житейского характера, в которых фигурировали короли, послы, кардиналы, и прочие персонажи исторического значения. Полотно под названием «Франциск I, Карл V и герцогиня д’Этамп» (илл. 7), например, изображает один из моментов визита Карла V Габсбурга (1500-1558), короля Испании, проезжавшего через территорию Французского королевства, к Франциску I (1494-1547), королю Франции, который организовал в честь Карла, своего шурина, череду увеселительных мероприятий. На балу в замке Амбуаз Карл обращается к герцогине д’Этамп, фаворитке Франциска, с комплиментами, на что французский король говорит ему: «Вы видите эту прекрасную женщину, брат? Она считает, что я не должен выпускать Вас из Парижа, пока Вы не отмените Мадридский договор»²⁴ - договор, который передавал часть французской территории Испании и обязал Франциска жениться на сестре Карла. Хотя анекдот, на котором Бонингтон основывает свою работу, не относится к типу заведомо юмористических, в нём всё же присутствует элемент неожиданной концовки, который во многом ответственен за юмористическую составляющую; трудноуловимая улыбка на лице Франциска только усиливает впечатление, что художник был бы не против преподать ситуацию в комическом ключе.

М. Поинтон достаточно убедительно доказала, что такой подход был далеко не чужд Бонингтону, принимавшемуся за иллюстрации к пародийным сборникам и использовавшего в дружеской переписке псевдо-средневековый французский; в одной из его исторических картин она видит не столько обычное произведение на историческую тему, сколько едкую пародию, отчасти на королевский род в целом, отчасти на последнего представителя

²⁴ Данное высказывание зафиксировано в двух текстах, выпущенных в 1815 и 1825 г. (см. Noon P. Richard Parkes Bonington. P. 266.)

рода Валуа²⁵. Речь идёт о картине «Генрих III» (илл. 8), в которой вальяжно закинувшему ногу на колено монарху помимо богато одетых гостей составляют компанию четыре попугая и мартышка, сидящая рядом с Генрихом (1551-1589) и сжимающая в лапах крест. Жест мартышки можно понять как некий политико-религиозный символ, или же, как делает Нун, увидеть в нём сатирическую отсылку к метанию Генриха между официально принятым им католицизмом и юношескими предпочтениями к протестантизму²⁶, но символизм не входит в число очевидных приёмов Бонингтона, а мартышка, хоть и без креста, присутствовала в сопровождавшем картину на выставке отрывке из романа Александра Дюмсила «Хуан Австрийский» (Париж, 1825). То же самое можно сказать и про попугаев и их способность повторять слова, не понимая их смысла. Сам Генрих, окружённый экзотическими животными и всем своим телом выражающий скуку, не производит впечатления ответственного и мудрого правителя.

Схожая идея обнаруживается и в полотне «Анна Австрийская и Мазарини» (илл. 9): над сидящей фигурой королевы-регентши, утопающей в бесформенных складках платья и как будто бы не понимающей, куда ей следует положить руки, возвышается вззирающий на неё сверху вниз кардинал; в том, как легко она касается его запястья, можно прочесть нерешительность, в открытой ладони Мазарини – побуждение к действию. Его фигура, облечённая в ярко-красную одежду, контрастирующую с тёмно-синим платьем Анны Австрийской, вынесена на передний план и переводит внимание из центра холста на себя. Хотя фигуры не загораживают друг друга, именно кардинал, а не королева, выглядит как компетентный и уверенный в себе правитель.

²⁵ Pointon M. 'Vous êtes roi dans votre domaine': Bonington as a Painter of Troubadour Subjects // The Burlington Magazine. 1986. Vol. 128. No. 994. P. 17.

²⁶ Noon P. Richard Parkes Bonington. P. 77.

Если Генрих III был достаточно непопулярным персонажем для исторического жанра во Франции 1820х годов²⁷, то к Генриху IV (1553-1610), точнее, к анекдоту с Генрихом IV в главной роли, возвращались несколько раз. Работа Бонингтона «Генрих IV и испанский посол» (илл. 10, 1827), ранее исполненная им в акварели (1825), основывалась, во-первых, на соответствующем анекдоте, и во-вторых, на работе Ж.-О.-Д. Энгра на эту тему (илл. 11, 1817). Суть анекдота заключается в следующем: во время игры с наследником престола, в ходе которой король, опустившись на четвереньки, возил дофина на своей спине, в комнату внезапно зашёл посол, которого король спросил, «Есть ли у Вас дети?» Когда тот ответил утвердительно, король продолжил, «Тогда я позволю себе завершить моё путешествие по комнате.» Кроме сюжета, однако, о сходстве между работами Энгра и Бонингтона говорить не приходится. Позы фигур Бонингтона более динамичны, они более органично вписываются в окружающее их пространство и связаны друг с другом с помощью ненавязчивых жестов и целенаправленного использования кьяроскуро и направленного света. Версия Энгра, напротив, по стилю во многом классицистична: свет рассеянный и нейтральный по цвету, тогда как у Бонингтона он приобретает выражено тёплый, Рембрандтовский оттенок; каждая группа фигур – посол, королева с ребёнком и собакой, сам Генрих с остальными детьми – чётко отделена от остальных и, за исключением не имеющей прецедентов позиции короля, принимает традиционную и часто используемую в классической школе позу. Лица, хотя и не выражая широкий диапазон эмоций, в версии Бонингтона всё же выглядят естественнее, чем бесстрастность персонажей Энгра. Как и в остальных своих исторических произведениях, Бонингтон изображает характерного для стиля Трубадур «человека внутри героя»: представители королевского рода демонстрируют и такие человеческие эмоции, как любовь к своим детям, а также присущие

²⁷ Ibid. P. 76.

человеку пороки и слабости, избегая присущего традиционной исторической живописи идеализирования.

Напоследок можно упомянуть последнюю – не в хронологическом смысле – историческую работу Бонингтона, «Франциск I и Маргарита Наваррская» (илл. 12). Её сюжет основан на обнаруженной в 1724 году надписи-двустиию на окне замка Шамбор, гласившей «Женщина непостоянна, и только сумасшедший доверяет ей»²⁸ и предположительно вырезанной на стекле Франциском I, а также на более ранней интерпретации той же истории Ф. Ф. Ришара (илл. 13, 1804). В ней присутствуют все уже выявленные элементы художественного стиля Бонингтона: и тёплый, насыщенный колорит, богатый выделяющими главное тенями и световыми контрастами, и естественный, передающий нюансы взаимоотношений персонажей язык жестов, и отчасти домашний, отчасти бессмысленно-шутливый анекдотический сюжет. В любви Бонингтона к тёплым цветам и золотистому свету в полумраке можно увидеть что-то от Рембрандта, в беглой манере его кисти – что-то от Делакруа; то, как он подходит к построению фигур, в том числе относительно друг друга, можно объяснить тем, что он часто делал наброски людей на улице и относительно малое время провёл в обучении академической живописи. Более важным для данного исследования, однако, следует считать вопрос: можно ли, основываясь на том, как Бонингтон обращается с историческими сюжетами, считать соответствующие его работы принадлежащими историческому жанру?

²⁸ « Souvent femme varie / Bien fol qui s'y fie » - См. Noon P. Richard Parkes Bonington. P. 69.

Глава 2. История и живопись

Раздел 1. «Genre historique» и «genre anecdotique»

Первая проблема в причислении работ Бонингтона на историческую тематику к историческому жанру заключается в том, что сам термин «исторический жанр» вошёл в употребление только в 1833 г., когда в Салоне открылась рубрика под названием «Полотна исторического или анекдотического жанра» (ориг. фр. «tableaux de genre historique ou anecdotique»)²⁹. Далеко не последней фигурой в становлении жанра был Поль Деларош (1797-1856), выбранный годом ранее, в 1832 г., членом французской Академии изящных искусств³⁰. Уже в 1831 г. критики называли его «‘хормейстером’ новой французской исторической школы»³¹ и заявляли, что он «придумал новую концепцию исторической живописи»³²; как писал А. Декан в 1835 г., Деларош был «в значительной мере ответственен за возрождение интереса к современной и национальной истории»³³. В своей трактовке исторического жанра Деларош обращается к сюжетам, в том числе анекдотическим, из истории Средних Веков и Нового времени³⁴ – тому отрезку времени, который не попадает под юрисдикцию исторической живописи, - и при этом ценил не столько правдивость и точность источников, из которых он черпал материал, сколько создание визуальных образов, которые отвечали бы актуальной потребности общественности в «последовательной визуализации прошлого»³⁵, а также вызывали бы в зрителе эмоциональный отклик³⁶.

²⁹ Chaudonneret M.-C. Historicism and 'Heritage' in the Louvre, 1820-40: From the Musée Charles X to the Galerie D'Apollon // Art History. December 1991. Vol. 14. Issue 4. P. 509.

³⁰ Bann S. Paul Delaroche's Early Work in the Context of English History Painting // Oxford Art Journal. 2006. Vol. 29. No. 3. P. 344.

³¹ Bann S. Questions of Genre in Early Nineteenth-Century French Painting // New Literary History. Summer 2003. Vol. 34. No. 3. P. 509.

³² Chaudonneret M.-C. Historicism and 'Heritage'. P. 507.

³³ Decamps A. Salon de 1835 // цит. по Chaudonneret M.-C. Historicism and 'Heritage'. P. 507.

³⁴ Bann S. Questions of Genre. P. 509.

³⁵ Bann S. Paul Delaroche's Early Work. P. 366.

³⁶ Chaudonneret M.-C. Historicism and 'Heritage'. P. 507.

Однако Деларош был не единственной силой, повлиявшей на возникновение исторического жанра как направления в искусстве. Если понятие «исторический жанр» было нововведением 1833 года, то полотна так называемого «анекдотического жанра», или «genre anecdotique», являлись предметом обсуждения критиков ещё в 1810-х. В современном искусствоведении эти полотна известны также как работы стиля Трубадур, но это название появилось в лексиконе только в 1874 г.³⁷ в статье Словаря французского языка Э. Литтре («le goût qui régnait au temps du premier empire»)³⁸. Так называемый «анекдотический жанр» имел полное отношение к историческому жанру, так как подразумевал изображение «анекдотических сцен из жизни французских королей и королев, художников и иных героев»³⁹ XV, XVI и начала XVII столетий. Однако анекдотический жанр имел как минимум одно существенное отличие от исторического в той форме, в которой его создал и практиковал Деларош: главным фокусом анекдотического жанра была историческая точность изображаемого, от правдивости сюжета вплоть до мельчайших элементов декора, мебели и платья⁴⁰. Фигуры, в отличие от сюжетов, сохраняли верность классической школе исторической живописи – тем, что представляли собой идеализированные образы, воплощавшие в себе достоинства и добродетели изображаемых персонажей.

Является ли Бонингтон последователем этого «родственника» исторического жанра, сказать сложно. С одной стороны, сюжеты его картин представляют собой типичные для анекдотического жанра сцены, но они точно так же типичны и для исторического жанра. Интерес к историческим деталям обихода и нюансам одежды также присутствует, хотя и не во всех

³⁷ Deneer E. Between Dou and David: the importance of seventeenth-century Dutch art to troubadour painting in France, 1790—1830 // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. 2011. Vol. 35. No. ¾. P. 219.

³⁸ Littré É. Dictionnaire de la langue française [Электронный ресурс]. URL: <https://www.littre.org/definition/troubadour>. Дата обращения: 23.05.2017

³⁹ Deneer E. Between Dou and David. P. 218.

⁴⁰ Wright B.S. Scott's Historical Novels and French Historical Painting 1815-1855 // The Art Bulletin. June 1981. Vol. 63. No. 2. P. 272.

работах⁴¹; судя по количеству сохранившихся набросков фигур, одетых по средневековой моде, Бонингтон заинтересован в том, чтобы костюмы соответствовали исторической действительности. С другой стороны, экспрессия, которую Бонингтон позволяет своим персонажам, а также свободная манера его кисти, не соглашаются со стилем Давида, отчасти унаследованным его учениками и главными представителями стиля Трубадур – П. Г. Ревоем, Ф. Ф. Ришаром, Ф. М. Гране и Огюстом де Форбеном. С третьей же стороны, период увлечения Бонингтона историческими композициями – 1826-1828 гг. – совпал с периодом заката анекдотического жанра, чья популярность постепенно сошла на нет к середине 1820-х гг.⁴², при этом он несколько предвещал пик популярности исторического жанра. Таким образом, хотя показатели в некоторой степени неоднозначны, всё же однозначно назвать Бонингтона последователем стиля Трубадур было бы затруднительно.

Итак, некоторые особенности исторического жанра были установлены выше: это, во-первых, принадлежность сюжета к периоду средневековья или Нового Времени французской истории, и во-вторых, способность вызывать у зрителя сопереживание изображённому. Однако обе эти особенности относятся в первую очередь к историческому жанру Делароша, а Деларош, несмотря на свою немалую роль в его развитии, всё же не заключал в себе целое направление живописи. Некоторые из других приверженцев исторического жанра писали в «холодной манере» Давида, чем немало докучали искавшим чёткую классификацию критикам⁴³, пока в 1837 г. один из этих критиков не предложил достаточно универсальную характеристику жанра. Он противопоставил исторический жанр, со свойственными ему имитацией истории и правдивостью, исторической картине и её идеалам, идее красоты и всеобщего, универсального живописного языка.

⁴¹ См. «Генрих III», «Генрих IV и испанский посол»

⁴² Deneer E. Between Dou and David. P. 219.

⁴³ Chaudonneret M.-C. Historicism and 'Heritage'. P. 509.

Исторический жанр, согласно данному критику, не обобщал, а воссоздавал прошлое, с максимальным вниманием к второстепенным элементам и историческим подробностям, т. е. передавал «couleur locale»⁴⁴. Соответственно, суть исторического жанра, отличавшая его от исторической картины в глазах современников, заключалась в максимально правдивой визуальной интерпретации исторического анекдота или сцены путём включения в композицию множества предметов антуражного характера, и уходе от морализаторской трактовки истории, свойственной исторической живописи.⁴⁵

Раздел 2. История и «история»

Хотя выводы, полученные в предыдущем разделе, не являются безосновательными и априори неверными, подход, который привёл к их получению, несколько некорректен, т.к. упускает из виду одно существенное свойство понятия «историческая картина» - его двойственность.

Тот факт, что историческая живопись содержит в себе не только сугубо исторический аспект, может показаться само собой разумеющимся, если помнить о разнообразии сюжетов, которые являются её предметом изображения. С одной стороны, трудно поспорить с тем, что сцены из античной, а иногда и современной истории представляют собой немалую часть всех исторических полотен. Среди них встречаются и батальные произведения, к примеру, серия полотен «Битва при Сан-Романо» (1435-1460) П. Учелло, или же «Резня на Хиосе» (1824) Э. Делакруа, и произведения, выполняющие своего рода документирующую функцию, такие как некоторые работы Ж. Л. Давида – например, «Коронация Наполеона» (1806), «Смерть Марата» (1793) и пр.. Однако не менее существенным элементом исторической живописи являются и произведения на темы из античной мифологии, такие как «Диана и Актеон» (1556-1559) Тициана или «Сабинянки, останавливающие сражение между римлянами и

⁴⁴ Ibid. P. 510.

⁴⁵ Ibid. P. 509.

сабинянами» (1799) Давида. С современной точки зрения называть такие работы историческими, основываясь исключительно на предмете изображения, было бы достаточно нелепо, да и в XVI веке, надо полагать, художники были способны отличить вымысел от реальности.

Тем не менее, в объединении под названием «историческая живопись» как достоверных, так и вымышленных сюжетов есть определённая логика; чтобы её понять, достаточно поближе взглянуть на характер исходного материала. Античный миф по своей структуре представляет собой не что иное, как обладающее полноценной фабулой повествование, своего рода литературное произведение, которое некогда передавалось через устную традицию, но к началу эпохи Ренессанса наверняка было давно зафиксировано на бумажном носителе. Иными словами, миф – это тоже «история», но не совсем та, которую создаёт историк. Таким образом, можно сказать, что прилагательное «исторический» в термине «историческая живопись» имеет двойное значение – с одной стороны строго историческое и документальное, с другой – повествовательное, относящееся к мифологическому и литературному её аспекту.

Если, однако, не останавливаться на достигнутом и развить мысль о повествовании в исторической живописи, то можно прийти к достаточно неожиданному вопросу: только ли миф может быть «историей»?

Историческое событие не находится в вакууме: оно тоже представляет собой элемент некоего повествования, которое, может, и не является вымыслом и не подчиняется законам художественной литературы, но всё же несёт в себе определённую инерцию, из-за которой один исторический момент сменяется следующим. Как и в случае с мифом, «истории» в основе изображаемых сцен были до определённой степени знакомы образованному зрителю по классическим текстам, и тот мог мысленно восполнить вынужденные пробелы, вызванные ограничением живописи единственным моментом повествования. Даже на первый взгляд достаточно

прямолинейные батальные сюжеты существуют в рамках определённого исторического контекста. Степень достоверности «истории» в данном случае значительной роли не играет: важен сам факт её присутствия. Если повествование действительно лежит глубоко в основе нелитературной составляющей исторической живописи, то смысл этого названия несколько изменяется: историческая картина может называться повествовательной или «исторической», ничего не теряя в содержательном смысле и сохраняя дистанцию от остальных жанров живописи – натюрморта, пейзажа и портрета. Слегка иное истолкование наименования, таким образом, позволяет взглянуть на феномен исторической живописи с ранее не учтённого в данной работе ракурса.

Но если такой ракурс возможен для исторической живописи, то может ли он быть применён и к историческому жанру? Учитывая тот факт, что исторический жанр, строго говоря, представляет собой гибрид исторической и жанровой живописи, такая возможность вполне реальна. От жанровых картин исторический жанр «унаследовал» сцены из повседневной жизни, но не абстрактность персонажей и сюжетов: сложно представить себе жанровое произведение, так же опирающееся на текст, как работа исторического жанра. Там, где для исторической живописи текстовой основой служит классическая трагедия и тексты об античной истории, историческому жанру приходилось черпать информацию, сюжеты и персонажей из литературы средневековой Франции, и, как и в случае исторической живописи, эту литературу, с современной точки зрения, можно разделить на историческую и художественную. Однако, хотя виды литературы, к которым обращаются историческая живопись и исторический жанр, достаточно схожи по форме, сути литературы исторического жанра сложно дать простое или однозначное определение. Ввиду данного обстоятельства основные литературные источники исторического жанра и их восприятие во Франции начала XIX века будут более подробно рассмотрены в следующей главе, что поможет

ответить на вопрос о роли исторической литературы в создании произведений исторического жанра.

Глава 3. История и литература

Раздел 1. Историческое сознание и историография во Франции начала XIX века

В 1807 году Проспер де Барант (1782-1866), пока ещё не издавший свою «Историю герцогов Бургундии», которая впоследствии ознаменует его как общепризнанного историка, назначается префектом французского региона Вандея. Там он знакомится с вдовой генерала Вандейского мятежа (1793), Анри де Ларошжаклена, а также с её мемуарами о погубивших её мужа военных действиях. Повествование, начавшееся как простое изложение воспоминаний, было постепенно дополнено и скорректировано свидетельствами других ветеранов мятежа, и, когда весь собранный материал был представлен Баранту, тот решил объединить его с вышедшей годом ранее «Историей Вандейского мятежа и Шуанов⁴⁶ от его возникновения до усмирения в 1800 г.» (1806) Альфонса де Бошана. Его целью было создать такое историческое повествование, в котором присутствовали бы и факты, и всё личное, что вложили в манускрипт мемуаров свидетели мятежа – чувственность, простота изложения и откровенность.⁴⁷

В определённой мере настойчивое желание Баранта сохранить в своей работе свидетельства людей, увидевших мятеж собственными глазами и бывших лично знакомыми с главными фигурантами действия, представляло собой стремление создать более правдивое повествование, чем Бошан. В воплощении Бошана Ларошжаклен, ограниченный рамками традиционного, классицистического подхода к истории, представляет собой стандартного героического полководца, обладающего всеми соответствующими качествами: «Молодой, энергичного характера, с блестящим взглядом, орлиным носом и воинственным выражением лица, он был будто бы рождён

⁴⁶ Партизанские отряды, воевавшие против республиканцев в западной части Франции во время Французской революции; по имени Жана Шуана.

⁴⁷ Bann S. The Clothing of Clio. / Cambridge University Press, 1984. P. 18.

для битвы» («Jeune, d'un tempérament vigoureux, l'oeil vif, le né [sic] acquin, la mine guerrière, il semblait né pour les combats»⁴⁸). Барант же придавал особую ценность тем частям мемуаров, которые представляли Ларошжаклена в несколько ином свете: уже не таком героическом, но, как казалось Баранту, более достоверном. Вдова Ларошжаклена, а вслед за ней и Барант, описывали его как человека достаточно робкого, с мягкими и благородными чертами лица и лаконичной манерой разговора⁴⁹. Особое внимание уделялось тому факту, что его характер после войны был уже не таким, как раньше. Это свойство повествования Баранта сыграло большую роль в том, чтобы исторический персонаж казался гораздо более живым, чем в более ранних работах. Тогда как традиционно герой и история создавались по шаблону, Барант словно «оживлял их изнутри»⁵⁰, не просто воссоздавая точную копию прошлого, а заставляя её двигаться и придавая ей индивидуальность и изменчивость, а значит, и определённую правдоподобность.

Таким образом, вся суть работы Баранта заключалась в составлении единого документа на основе двух существующих, но охватывающих разные стороны предмета, причём в совершенно разной манере. При этом Барант не привносил в получившееся повествование ничего от себя⁵¹, т.е. ничего не интерпретировал. Как говорил его друг Шарль де Ремюза, «ни в чём автор не присутствует меньше, чем в этих “Мемуарах”» («Rien ne sent moins l'auteur que ces Mémoires»⁵²). Однако это не совсем так: он, может быть, и не придумывал материал для своей работы, но его характерный подход к «оживлению» истории, описанный выше, не мог не выделять его среди историографических текстов классицистического рода.

⁴⁸ Цит. по: Ibid. P. 19.

⁴⁹ Ibid. P. 20.

⁵⁰ Ibid. P. 22.

⁵¹ Ibid. P. 21.

⁵² Цит. по: Ibid. P. 21.

Кроме подобного «оживления», среди историков встречалось применение «couleur locale», или «местного колорита», наравне с «оживлением» игравшего определённую роль в создании «эффекта реальности». В понимании романтиков это означало, по своей сути, то же самое, разве что на несколько ином уровне: максимально приблизиться к индивидуальному, частному, к личности и деталям, пожертвовав общим.⁵³ Подобный подход полностью устранял дистанцию между временем читателя или автора и временем персонажа, и подразумевал взгляд в прошлое не из современности, а как бы изнутри: читатель должен был полностью погрузиться в историю, и именно для этой цели и историки, и писатели стремились к созданию «эффекта реальности». Баранту при редактировании мемуаров вдовы Ларошжаклена служили для этого те детали, которые предоставили ему свидетельства участников мятежа – не обязательные, но добавляющие происходящему на страницах книги действию правдоподобия. К этому же приёму прибегал и Ж. Мишле (1798-1874), тоже известный французский историк, с тем исключением, что он чуть более смело использовал свою фантазию при дополнении своего повествования деталями.⁵⁴

На текстовом уровне для Баранта «couleur locale» означал использование слов и выражений, а также и орфографии, характерных для описываемой эпохи, вместо тех, которые современны автору.⁵⁵ Подобным образом историки, например, О. Тьерри (1795-1856), передавали в том числе и возникшее в начале XIX века понятие нации: Тьерри, к примеру, писал, что сохраняет орфографию для того, чтобы обозначать «различие рас», а также чтобы «схватить местный цвет», который, в его представлении, был «одним из условий ... исторической правды».⁵⁶ В изобразительном искусстве аналогом такого приёма было бы использование визуального стиля

⁵³ Ibid. P. 27.

⁵⁴ Ibid. P. 50.

⁵⁵ Ibid. P. 38.

⁵⁶ Ibid. P. 29.

изображаемой эпохи, что, как кажется Бэнну, и происходило в работах стиля Трубадур: его художники заимствовали у иллюстраций к средневековым рукописям яркие цвета и малый формат работ⁵⁷.

Тот факт, что классицистический подход к историографии – шаблонность исторических личностей, преимущество последовательности фактов над личностными особенностями участников действия – к началу XIX века не предоставляло читателю достаточно полной картины, был ясен современникам. Как писал британский историк Т. Маколей, читателям приходилось искать «одну половину Короля Джеймса в Юме⁵⁸, а другую – в “Приключениях Найджела”» («...for one half of King James in Hume and for the other half in the ‘Fortunes of Nigel’»)⁵⁹. Общественность, по крайней мере французская, хотела новой истории, не похожей на то, что было написано раньше; отчасти это могло быть вызвано желанием вспомнить старые традиции, вызванным Реставрацией Бурбонов. М. Фуко указывает на ощущение потери истории, переживаемое человеком в начале XIX века, а также, что с тем, чтобы восполнить эту потерю, человек обращался внутрь себя в поисках истории, связанной лично с ним; это, согласно Фуко, вызывало интерес к документальным свидетельствам ушедших эпох и придавало историческому сознанию определённую лирическую ауру.⁶⁰ Иными словами, читатель хотел узнать историю не в переработанной и идеализированной, но всё же довольно сухой форме, а как повествование, заставляющее, или хотя бы позволяющее, сопереживать историческим персонажам, что и достигалось «эффектом реальности».

Выражали своё мнение по этой проблеме и авторы художественных текстов, в том числе исторических романов. Гюго, к примеру, писал: «История рассказала нам о многом, но я хотел бы верить роману, потому что я предпочитаю моральную правду правде исторической» («History has told us

⁵⁷ Ibid. P. 59.

⁵⁸ Имеется в виду работа Д. Юма «История Англии» (1754-1762)

⁵⁹ Цит. по: Bann S. The Clothing of Clio. P. 23.

⁶⁰ Цит. по: Ibid. P. 14.

much, but I would like to believe the novel, because I prefer moral truth to historical truth».⁶¹ А. де Виньи (1797-1863) выразился чуть яснее: публика, считал он, хочет увидеть не факты, а «человека, взволнованного страстями своего характера и времени» («...a man profoundly moved by the passions of his character and his times»)⁶² Вероятно, что именно эти настроения привели к уходу от классицистической трактовки истории и применению принципа «местного колорита», но не менее важной причиной был подъём исторического романа – жанра, в силу своей заведомой вымышленности и художественности способного позволить себе большее, чем любой исторический текст.

Раздел 2. Исторический роман и Вальтер Скотт

Некоторые мнения из тех, что касались исторических текстов, во многом относились и к историческому роману и демонстрировали направление, в котором были обращены мысли читающей публики. Ж. Ф. Мишо (1767-1839), французский историк и публицист, вполне однозначно заявил, что одну из его исторических работ общественность оценила по таким критериям, как, например, отсутствие чёткой моральной системы, которые были бы более уместны в применении к роману или поэме⁶³. Слова де Виньи, автора нескольких исторических романов, предлагают более косвенное свидетельство: он подчёркивал роль «наблюдения за человеческой природой»⁶⁴ в искусстве и ценил его больше достоверности фактов, и при этом отделял правду искусства от фактической правды, подобным образом проводя чёткое разграничение между историей и романом.

Хотя утверждения де Виньи свидетельствуют скорее о том, какое влияние оказало появление исторического романа на французском литературном рынке, так как они были написаны в 1825 году, уже после

⁶¹ Цит. по: Noon P. Colour and Effect: Anglo-French Painting in London and Paris / P. Noon // Crossing the Channel: British and French Painting in the Age of Romanticism. Minneapolis Institute of Arts, 2003. P. 18.

⁶² Цит. по: Ibid.

⁶³ Bann S. The Clothing of Clio. P. 40.

⁶⁴ Цит. по: Noon P. Colour and Effect. P. 18.

выхода в свет первых романов Вальтера Скотта, они не могли быть сформулированы – и Скотт бы не достиг своей популярности, – если бы во Франции к тому моменту уже не сложились благоприятные для этого обстоятельства, в том числе и в области историографии. В области художественной литературы у него практически не было соперников: можно вспомнить разве что Ф. Р. де Шатобриана (1768-1848), у которого прошлое ассоциировалось скорее с памятниками, чем с людьми⁶⁵. Кроме заострённого внимания к истории своих героев, его популярности послужило возрождение им в своих книгах рыцарской, сентиментальной, но превыше всего старой, Франции и её национального прошлого, которое оказалось созвучно консервативным тенденциям Реставрации⁶⁶. Волна популярности, которая началась с образованных читателей, со временем перекинулась на народные массы⁶⁷ и, наконец, вызвала отклик в писательских кругах в виде ряда последователей и подражателей – де Виньи, который уже упоминался выше, Бальзак, описывавший Прованс в том же духе, в котором Скотт писал о Шотландии⁶⁸, а также Гюго, Проспер Мериме и многие другие, не говоря уже о том, какое влияние он оказал на историков вроде Баранта.

Наравне с характерными свойствами художественной литературы, привлекавших читателей, таких как интрига сюжета, некоторые особенности исторического романа роднили его с современными ему историографическими текстами нового, неклассического стиля. Во-первых, в сочинениях Скотта был отчётливо замечен «*couleur locale*»⁶⁹, проявлявшийся в различных аспектах повествования: Скотт прибегал к специфической и нестандартной орфографии⁷⁰, чтобы передать особенности старого языка и позволить читателю представить, как он звучал, исходя лишь из текста. В

⁶⁵ Preston D. E. Scott and the French Romantics // PMLA. June 1934. Vol. 49. No. 2. P. 606.

⁶⁶ Brown, D. B. Literature and History: Shakespeare, Scott, Byron and Genre Historique / P. Noon // Crossing the Channel. P. 124

⁶⁷ Preston D. E. Scott and the French Romantics. P. 605.

⁶⁸ Ibid. P. 607.

⁶⁹ Wright B. S. Scott's Historical Novels. P. 270.

⁷⁰ Bann S. The Clothing of Clío. P. 106.

романах также присутствовали очень подробные и многословные описания костюмов и помещений; к примеру, в романе «Кенилворт» одно описание жилища одной из главных героинь заняло у Скотта семь страниц⁷¹. Кроме всего этого, Скотт к тому же возрождал на страницах своих романов старые, уже исчезнувшие традиции⁷². В совокупности данные элементы повествования Скотта не просто создавали «эффект реальности», но и «оживляли» историю для читателя.

В историческом романе присутствовала и определённая доля «серьёзной» истории: романы Скотта сочетали в себе романтическую составляющую с политикой высокого уровня, основанной на исторических фактах.⁷³ Де Виньи утверждал, что прочёл не менее трёхсот мемуаров и летописей при подготовке к написанию романа «Граф Сен-Марс» (1826)⁷⁴ и, соответственно, принимал историческую достоверность своих романов достаточно серьёзно, или, по крайней мере, хотел создать впечатление достоверности собственных трудов. Из этого можно заключить, что для исторического романа было важно сохранить правдивость по отношению к историческим событиям; он позиционировал себя как достоверное историческое повествование, несмотря на свою художественность.

Однако факт состоял в том, что публика отвечала ему взаимностью и верила в подлинность «исторического» в историческом романе. Один из критиков назвал Скотта «настоящим историком»⁷⁵ в противоположность «романисту, стремящемуся в один прекрасный день стать историком»⁷⁶; другой нарёк его «великим историком»⁷⁷. Романам Скотта верили, или по крайней мере делали вид, что верили, и этот факт сам по себе способен

⁷¹ Wright B. S. Scott's Historical Novels. P. 271.

⁷² Preston D. E. Scott and the French Romantics. P. 607.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid. P. 608.

⁷⁵ Wright B. S. Scott's Historical Novels. P. 270.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Chaudonneret. Historicism and 'Heritage'. P. 511.

поставить Скотта почти что наравне с историками начала XIX века, пусть и только в глазах его современников.

Однако сами историки не были готовы признавать Скотта как коллегу. И французские, и зарубежные историки имели к Скотту свои претензии. Немецкий историк Л. фон Ранке (1795-1866), к примеру, в своей автобиографии признался, что после прочтения «Квентина Дорварда» (1823) навсегда отрёкся от любого придумывания в своих трудах⁷⁸. Критика Баранта и его друга-историка Ф. Гизо (1787-1874) основывалась не столько на вымышленных элементах романа, сколько на том, каким Скотт изобразил Людовика XI: они посчитали его портрет весьма классицистическим по своей сути. «Вальтер Скотт скорее придумал типаж, чем изобразил личность» (“Walter Scott a conçu un type plutôt qu’il n’a peint un individu.”⁷⁹), писал Гизо в письме к Баранту. Людовик был не единственной «жертвой» типизации – по такому же принципу были написаны и многие второстепенные герои Скотта.⁸⁰ Барант также находил в принципе несовместимыми формы исторического романа и историографической работы: роман, по его мнению, всегда несёт в себе своё заключение, тогда как история всегда продолжается и единичная работа всегда является лишь одним звеном в её цепи.⁸¹ Таким образом, хотя исторический роман и не представлял собой полный эквивалент настоящей историографической работы, он в достаточной мере отвечал потребностям публики, чтобы внушать ей значительное доверие.

⁷⁸ Bann S. The Clothing of Clio. P. 23.

⁷⁹ Цит. по: Ibid. P. 23.

⁸⁰ Preston D. E. Scott and the French Romantics. P. 607.

⁸¹ Bann S. The Clothing of Clio. P. 40.

Глава 4. Иллюстрация и «расширенный» исторический жанр в работах Бонингтона

Несмотря на то осуждение, которому подвергся Скотт со стороны историков, непопулярным среди них его назвать всё же нельзя, и критика с их стороны не оказала заметного влияния на его популярность среди населения. Художники не были исключением из этого правила: с 1822 по 1837 во Франции было выставлено почти 230 картин на сюжеты из романов Скотта⁸², из которых пик популярности пришёлся на 1827-1833 года – на протяжении этого периода создавалось по 20-30 картин в год⁸³. Однако то, что началось как создание полноценных картин на темы из современной литературы с целью их выставления в Салоне ко второй половине 1830-х обрело новую цель – гравировка таких работ и их последующее распространение как литографий. В качестве примера можно упомянуть работы братьев Жоанно к романам Скотта «Аббат» (1820) и «Кенилворт» (1821). «По своей сути такие работы теперь представляли собой сочетание исторических фактов и вымысла, по форме – смесь жанровой и исторической живописи»⁸⁴, т.е. в некотором понимании стали весьма близки к признанному ранее в том же десятилетии историческому жанру. Способствующим такой интерпретации фактором является историческая составляющая романов Скотта. Но в то же время в этих работах заметно проявлялось иллюстративное начало: и в заимствовании сюжета из литературного источника, и в точности следования тексту.

Вездесущее смешение жанров изобразительного искусства, которое происходило в начале XIX века, значительно затрудняет ответ на вопрос, чем именно стоит считать полотна братьев Жоанно – иллюстрациями, историческими картинами, или же чем-то третьим. Некоторую ясность, однако, можно внести, если сосредоточить внимание на цели создания произведения. Если судить, исходя из данного критерия, то произведение,

⁸² Noon P. Colour and Effect. P. 18.

⁸³ Wright B. S. Scott's Historical Novels. P. 270.

⁸⁴ Ibid. P. 284.

конечной целью которого является сопровождение текста и массовое тиражирование, можно считать скорее иллюстрацией, чем исторической картиной, которая создавалась едва ли не исключительно ради выставления в Салонах, залах Академии и на стенах частных коллекционеров.

Но можно применить другой критерий, не учитывающий форму произведения – критерий дословного воспроизведения текста в изображении. Следуя элементарной логике, чем более изображённые предметы и персонажи аналогичны соответствующему отрывку текста, с тем большей уверенностью изображение можно называть иллюстрацией. В этом отношении работы братьев Жоанно также оказываются на стороне иллюстрации. Однако если на противоположном конце этой шкалы находится картина, ничем не напоминающая визуально свой текстовый источник, то где-то между двух крайностей располагается косвенная манера отсылки к тексту, когда изображение не подражает тексту, но при этом вызывает в мыслях зрителя воспоминание о нём.

Именно в этом промежуточном положении находится рассмотренное в первой главе данной работы полотно Бонингтона «Рыцарь и паж». Несмотря на то, что главный персонаж был опознан как Готфрид «Гёц» фон Берлихинген, абстрактность и пустота его окружения не позволяют говорить об отсылке к той или иной сцене из одноимённой пьесы Гёте. И хотя данная пьеса не является историческим романом, Готфрид фон Берлихинген был не только персонажем, но и реальным человеком, жившим в конце XV – начале XVI столетий в Германии и служившим в качестве рыцаря под знамёнами разных дворян⁸⁵. Таким образом, в «Рыцаре и паже» можно найти элементы и иллюстрации – в отсылке к литературному тексту, - и исторического жанра – в выборе реального исторического сюжета, - и даже, в некоторой степени,

⁸⁵ Интересно отметить, что у Гётца вместо одной из рук был железный протез, который не ускользнул от внимания Гёте, когда тот писал свою пьесу. Бонингтон показывает Гётца сбоку, т.е. одна из его рук видна не полностью и неясно, есть ли у него протез или нет. Конечно, Бонингтон мог выбрать и момент до того, как фон Берлихинген потерял руку; к сожалению, выяснить это не представляется возможным.

жанровой картины – в полном отсутствии опознаваемого действия, хотя данная особенность может быть и последствием незавершённости картины.

Но почему понятия «исторический жанр» и «иллюстрация» должны быть строго взаимоисключающими? Картина «Генрих III», также упоминавшаяся ранее в данной работе, не оставляет сомнений в её принадлежности к историческому жанру, но при этом она имеет совершенно определённый литературный источник: исторический роман А. Дюмениля «История дона Хуана Австрийского» (1825), тоже существовавшего в реальности человека – внебрачного сына Карла V, императора Священной Римской Империи. При первом показе в Королевской Академии художеств в 1827 г. она даже сопровождалась цитатой из этой книги⁸⁶. Более того, во второй главе данной работы было доказано, что любой исторический дискурс по своей природе в определённой мере почти всегда является в то же время и повествованием, и что исторической живописи как жанру искусства, воплощающему историю в визуальной форме, не остаётся ничего, кроме как переносить эту повествовательность в картины. Может быть, опора на исторические тексты и романы, наравне со станковой формой произведений, и не позволяет отождествлять произведения исторического жанра или исторической живописи с иллюстрациями, но если в качестве иллюстрации понимать именно иллюстрацию начала XIX века, когда художественная литература взяла на вооружение исторических персонажей, то иллюстративное начало в историческом жанре становится достаточно заметным.

Установив, таким образом, более отчётливую связь между историческим романом и историческим жанром, можно перейти к двум претендентам на место среди остальных работ Бонингтона в историческом жанре. Это полотна «Эми Робсарт и граф Лестер» (илл. 13) и «Квентин Дорвард в Льеже» (илл. 14), написанные в 1827-1828 годах и основанные на

⁸⁶ Pointon, M. 'Vous êtes roi dans votre domaine'. P. 17.

«Кенилворте» и «Квентине Дорварде», соответственно. Кандидатуру «Квентина Дорварда», в отличие от «Эми Робсарт», можно отвергнуть сразу, основываясь на критериях, рассмотренных выше – во-первых, Квентин является не исторической личностью, а вымышленным персонажем, а во-вторых, композиция самой картины чересчур буквально следует за текстом Скотта⁸⁷, что относит данную картину скорее к просто литературным, чем историческим, работам. Но даже если этой картине уже отказано в причастности к историческому жанру, она всё равно относится к ещё одному вопросу: можно ли говорить об историческом жанре, не говоря при этом о Франции? С одной стороны, как уже отмечалось несколько раз, политическое состояние Франции в 1820-х гг. способствовало интересу французской публики к национальной истории страны, и проявления этой тенденции можно было ожидать во многих областях культурной жизни. С другой, романтизм своей тоской по прошлому, интересом к личному и сентиментальному, охватил далеко не только Францию; к тому же французская публика, вполне вероятно, читала про средневековую Англию с не меньшим увлечением, чем про собственную страну.

Если принять, что исторический жанр непосредственно связан в первую очередь именно с национальным чувством французов, то любая возможность существования исторического жанра не как сугубо французского явления не существует по определению. Однако, если понять исторический жанр в более общем смысле, как более или менее общее для романтизма явление, то открываются две возможности, из которых для данного исследования интерес представляет лишь одна. Первая – возможность создания произведений исторического жанра за пределами Франции; вторая – возможность использования в работах исторического жанра сюжетов, затрагивающих историю другой нации, что и происходит с картиной «Эми Робсарт и граф Лестер». Хотя Бонингтон выбрал для своего

⁸⁷ Cooper, D. Bonington and Quentin Durward // The Burlington Magazine for Connoisseurs. May 1946. Vol. 88. No. 518. P. 115.

произведения персонажей из истории Великобритании, он придал разговору графа со своей тайной женой тот же интимный характер, который можно найти и в других исторических работах художника: например, в «Анне Австрийской и Мазарини», или же во «Франциске I и Маргарите Наваррской». Для Бонингтона, по всей видимости, национальная принадлежность героев не имела особой значимости, хотя он и мог испытывать к Англии определённое предпочтение в силу обстоятельств его рождения. Несмотря на то, что для определения границ исторического жанра в целом необходим тщательный анализ большего количества материала, чем представлено в данной работе, для творчества Бонингтона их можно если не установить точно и полностью, то хотя бы очертить частично.

Заключение

Начало XIX столетия во Франции характеризовалось подъёмом романтизма и повышенным интересом общественности к национальной истории. Исторический жанр можно назвать одним из проявлений этого интереса в культурной жизни страны; Ричард Бонингтон, в свою очередь, был одним из тех, кто писал картины на характерные для исторического жанра темы из средневековой истории Франции.

В ходе исследования исторических работ Бонингтона раскрылась необходимость предварительно выявить границы исторического жанра как такового. Анализ некоторых источников, посвящённых историческому жанру и современным ему культурным тенденциям показал, что ядром исторического жанра можно не без оснований считать изображение исторических персонажей в интимной обстановке, но особенности культурного климата во Франции начала XIX века вносят определённую сумбурность в особенности, отличающие исторический жанр от исторической живописи, жанровой живописи и иллюстрации. Так, далеко не последним источником сюжетов и анекдотов для исторического жанра были исторические романы и историографические работы, где роман был заведомо вымышленным, но основанным на фактах и производящим впечатление достоверного ресурсом, а историография, в своём стремлении к романтическому идеалу «местного колорита» и создании оживающей в сознании читателя истории, не находила непозволительным домысливать незначительные, но яркие нюансы. Это создавало в историческом жанре определённую связь между историческим и художественно-литературным, что привносило в смешение исторической и жанровой живописи иллюстративный аспект. Появление исторических полотен, непосредственно иллюстрировавших ту или иную сцену из исторических романов Вальтера Скотта, лишь усугубило это смешение и участвовало в разрушении традиционной иерархии жанров. Таким образом, исторический жанр, не

имея ни определённого начала в силу своей близости к более раннему стилю Трубадур, ни чёткого конца, представлял собой достаточно неоднозначный предмет.

Но даже если говорить с уверенностью про второстепенные черты исторического жанра, такие как его тонкая политическая подоплёка или его возможная национальная эксклюзивность, может быть затруднительным, не располагая результатами более обширного исследования, то рассмотрение работ Бонингтона с учётом лишь ядра данного жанра отнюдь не представляет собой невыполнимую задачу. К историческому жанру среди его произведений можно отнести все из тех, которые были рассмотрены во втором разделе первой главы, а также «Эми Робсарт и графа Лестера» и, возможно, незаконченного «Рыцаря и пажа», упомянутых в четвёртой. Бонингтон, этот ненароком оказавшийся во Франции англичанин из «глубинки», которому пришлось не по душе академическая живопись и который, в духе своего времени, обладал немалым интересом ко всему старинному, может быть, сам того не осознавая, стал одним из симптомов наступавшей потери жанровой иерархией своего значения.

Тем не менее, кроме своих картин и ряда набросков, Бонингтон не оставил никаких свидетельств, которые позволили бы судить о том, что именно для него представлял исторический жанр. Для достижения более точных выводов относительно исторического жанра в его творчестве потребовалось бы досконально изучить значительный объём визуального материала по исторической тематике во Франции начала XIX века, а также сопутствующие ему источники и литературные произведения, с тем, чтобы более точно и обоснованно определить границы исторического жанра в принципе. Только после этого можно было бы в полной мере оценить работы конкретного художника на предмет их причастности к историческому жанру в полной или частичной мере. Определение границ исторического жанра в работах Ричарда Бонингтона, возможно, само по себе не выполняет каких-

либо монументальных целей и не является потрясающим воображение результатом, но, несмотря на свою кажущуюся незначительность, результаты данной работы вносят свой вклад в исследование исторического жанра и его культурного контекста.

Библиография

1. **Bann S.** Questions of Genre in Early Nineteenth-Century French Painting // *New Literary History*. Summer 2003. Vol. 34. No. 3. Pp. 501-511.
2. **Bann S.** Paul Delaroche's Early Work in the Context of English History Painting // *Oxford Art Journal*. 2006. Vol. 29. No. 3. Pp. 341, 343-369
3. **Bann S.** *The Clothing of Clio*. / Cambridge University Press, 1984. 196 p.
4. **Baudelaire C.** *Salon de 1846* // *Œuvres complètes de Charles Baudelaire* / Édité par Michel Lévy frères. Paris, 1868. Vol. II. Pp. 77-198.
5. **Brown, D. B.** Literature and History: Shakespeare, Scott, Byron and Genre Historique / P. Noon // *Crossing the Channel*. Pp. 124-127.
6. **Chaudonneret M.-C.** Historicism and 'Heritage' in the Louvre, 1820-40: From the Musée Charles X to the Galerie D'Apollon // *Art History*. December 1991. Vol. 14. Issue 4. Pp. 488-520.
7. **Christie W.** Coleridge, Austen, and the Two Romanticisms // *Christie W. The Two romanticisms and other essays*. Sydney University Press, 2016. Pp. 1-25.
8. **Cooper, D.** Bonington and Quentin Durward // *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. May 1946. Vol. 88. No. 518. Pp. 112-117.
9. **Cordingly D.** *Marine Painting in England 1700-1900*. New York: Clarkson N Potter, 1973. 200 p.
10. **Cormack M.** *Bonington*. Cambridge University Press, 1989. 160 p.
11. **Deneer E.** Between Dou and David: the importance of seventeenth-century Dutch art to troubadour painting in France, 1790—1830 // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 2011. Vol. 35. No. ¾. Pp. 218-236.
12. **Littre É.** Dictionnaire de la langue française [Электронный ресурс]. URL: <https://www.littre.org/definition/troubadour>. Дата обращения: 23.05.2017
13. **Nichols S. G., Jr.** Discourse in Froissart's *Chroniques*. // *Speculum*. Chicago : The University of Chicago Press, 1964. Vol. 39. No. 2. Pp. 279-287.
14. **Noon P. J.** *Colour and Effect: Anglo-French Painting in London and Paris* / P. Noon // *Crossing the Channel: British and French Painting in the Age of Romanticism*. Minneapolis Institute of Arts, 2003. Pp. 18-27.
15. **Noon P. J.** *Richard Parkes Bonington: 'On the Pleasure of Painting'*. New Haven: Yale University Press, 1991. 315 p.
16. **Pointon M.** 'Vous êtes roi dans votre domaine': Bonington as a Painter of Troubadour Subjects // *The Burlington Magazine*. 1986. Vol. 128. No. 994. Pp. 10, 12-17.
17. **Preston D. E.** Scott and the French Romantics // *PMLA*. June 1934. Vol. 49. No. 2. Pp. 599-629.
18. **Sweet F. A.** Richard Parkes Bonington // *Bulletin of the Art Institute of Chicago* (1907-1951). September – October 1940. Vol. 34. No. 5. Pp. 75-76.
19. **Wright B.S.** Scott's Historical Novels and French Historical Painting 1815-1855 // *The Art Bulletin*. June 1981. Vol. 63. No. 2. Pp. 268-287.

Приложения

Илл. 1. «Копры, Руан». Акварель, графит. 37,8 х 25,2 см. 1821-22.



Илл. 2. «Рыбацкая деревня на устье Соммы, близ Сен-валери-сюр-Сомм». Акварель, графит. 15,7 х 23,2 см. 1821.



Илл. 3. Джон Констебль «Белая лошадь». Масло, холст. 131,4 х 188,3 см. 1819.



Илл. 4. «Рыцарь и паж». Масло, холст. 46,4х38,1 см. 1826.



Илл. 5. «Гётц фон Берлихинген перед Императорским Магистратом». Чернила, акварель, графит. 12 x 10,1 см. 1826.



Илл. 6. «Беседа Елизаветы I с графами Лестер и Суффолк». Коричневая отмывка, графит. 10 x 7,9 см. 1821.



Илл. 7. «Франциск I, Карл V и герцогиня д'Этамп». Масло, холст. 34,2
х 26,7 см. 1827



Илл. 8. «Генрих III». Масло, холст. 54 х 64,4см. 1827-1828.



Илл. 9. «Анна Австрийская и Мазарини». Масло, холст. 35 х 26,7 см.
1826.



Илл. 10. «Генрих IV и испанский посол». Масло, холст. 38,4 х 52,4 см.
1827. Wallace Collection



Илл. 11. Ж. О. Д. Энгр «Генрих IV, принимающий испанского посла». Масло, холст. 71 х 71 см. 1817.



Илл. 12. «Франциск I и Маргарита Наваррская». Масло, холст. 46 х 34 см. 1827



Илл. 13. «Эми Робсарт и граф Лестер» Холст, масло. 35,2 х 27 см.
1827.



Илл. 14. «Квентин Дорвард в Льеже». Масло, холст. 62,9 х 51,4 см.
1827-28.

